

ANDRÉS SEGOVIA

23 CANCIONES POPULARES

de distintos países



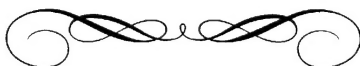
Obras para guitarra - vol. 2

BÈRBEN

ANDRÉS SEGOVIA

23 CANCIONES POPULARES

de distintos países



Obras para guitarra - vol. 2

BÈRBEN

Andrés Segovia

(1893-1987)

23 CANCIONES POPULARES *de distintos países*

Ritornare a Segovia <i>di E. Fisk</i>	pag. 6
Volviendo a Segovia <i>por E. Fisk</i>	pag. 8
A return to Segovia <i>by E. Fisk</i>	pag. 10
Le retour vers Segovia <i>par E. Fisk</i>	pag. 12
Prefazione <i>di A. Gilardino</i>	pag. 14
Prefacio <i>por A. Gilardino</i>	pag. 16
Foreword <i>by A. Gilardino</i>	pag. 18
Préface <i>par A. Gilardino</i>	pag. 20
1) INGLESA	pag. 22
2) ESCOCESA	pag. 24
3) IRLANDESA	pag. 25
4) RUSA	pag. 26
5) RUSA	pag. 29
6) TSCHECA	pag. 30
7) POLACA	pag. 32
8) POLACA	pag. 34
9) FINLANDESA	pag. 36
10) FINLANDESA	pag. 37
11) SERBIA	pag. 38
12) SERBIA	pag. 39
13) CROATA	pag. 40
14) CROATA	pag. 41
15) ESLOVANIA	pag. 43
16) SUECA	pag. 44
17) BRETONA	pag. 46
18) VASCA	pag. 48
19) CATALANA	pag. 51
20) CATALANA	pag. 52
21) CATALANA	pag. 54
22) FRANCESA	pag. 55
23) CATALANA	pag. 56
Appendice	pag. 57
Apéndice	pag. 58
Appendix	pag. 59
Appendice	pag. 60

RITORNARE A SEGOVIA

Andrés Segovia fu senza dubbio una delle grandi personalità del ventesimo secolo. Durante la sua lunga carriera, dal suo primo concerto a Granada nel 1909 fino alla sua ultima apparizione a Miami Beach (pochi mesi soltanto prima della sua morte nel 1987), egli fu oggetto di panegirici idolatrici e, occasionalmente, di mordaci attacchi: è quello che accade alle grandi personalità.

Molti giovani chitarristi di oggi non hanno avuto il piacere – che io invece ho avuto spesso – di ascoltare un concerto di Segovia e, sorprendentemente, pochi di loro hanno familiarità con i suoi dischi. Invece – proprio come i pianisti ritornano a Rachmaninov, Rubinstein e Horowitz, i violinisti a Kreisler e a Heifetz, i violoncellisti a Casals – i chitarristi hanno bisogno di ascoltare nuovamente Segovia, per comprendere da dove sono venuti e dove stanno andando. La presente edizione è parte di questo importante processo.

In realtà, solo ora la vera storia di Segovia incomincia a emergere. Egli stesso avvolse le sue origini nella nuvola di un mistero poetico, che fece parte della mistica segoviana. Mentre scrivo, la monumentale biografia di Alberto López Poveda – il quale ha dedicato quattro decenni della sua vita a collezionare e a catalogare qualunque cosa avesse relazione con Segovia – è prossima alla pubblicazione. Altre biografie sono in corso, e sarebbe presuntuoso cercare di fornire anticipi dell'abbondante materiale che sarà presto disponibile. Mi limiterò quindi a descrivere come ho preso conoscenza della musica qui pubblicata, consapevole del fatto che un'analisi dettagliata dei suoi significati dev'essere lasciata ad altri.

Fui presentato a Segovia nel febbraio del 1974 dalla signora Rose Augustine (della ditta Augustine Strings) e dalla signorina Martha Nelson, allora segretaria della Società

della chitarra classica di New York. Andammo all'albergo di Segovia (l'Hotel Westbury a New York City) e salimmo alla sua stanza che, mi ricordo, era al decimo piano, alla fine della hall. Entrammo, e lui era là, in piedi. Io avevo diciannove anni allora, e Segovia ne aveva ottantuno! In quel primo incontro (rimanemmo là per circa due ore e mezza) si formò un legame che sarebbe durato per il resto della vita di Segovia. Era una sua caratteristica: a un'età in cui le persone, se ancora vive, preferiscono riposarsi piuttosto che esplorare nuovi orizzonti, lui si curava di dar spazio nella sua vita a un giovane. Aveva sicuramente avuto allievi brillanti, abbastanza da non aver bisogno di altri, ma diceva sempre «Avrò tutta l'Eternità per riposare», e il lavoro costante e la ricerca ulteriore erano parte inseparabile del suo credo artistico. Ascoltare un giovane esecutore faceva parte delle sue cure.

Qualche tempo dopo la scomparsa di Segovia, fui chiamato dalla signora Emilia Segovia (marchesa di Salobreña) che, tra le carte del maestro, aveva scoperto opere sconosciute. Nell'appartamento di Madrid, dove il maestro era vissuto dal 1962 fino alla sua morte, esaminammo questo materiale. Le opere appartenevano a tre categorie: una collezione di canti popolari (*Canciones populares de distintos países*), vari preludi e studi numerati disordinatamente, e alcune trascrizioni, il tutto scritto dall'inconfondibile mano di Segovia. Era chiaro fin dall'inizio che, oltre a contenere musica di grande interesse intrinseco, questo materiale costituiva un'importante aggiunta per ogni futura ricerca musicologica su Segovia. La signora Segovia voleva che io incidessi i pezzi, e che soltanto dopo l'incisione li eseguiassi in concerto. Lasciai Madrid con l'assicurazione che, non appena le opere fossero state depositate, avrei potuto ritirarne le copie e dare inizio al progetto di registrazione.

Trascorsero mesi. Continuammo a corrispondere per posta e al telefono, ma una parola precisa su quando avrei potuto ricevere le fotocopie promesse non giungeva. Compresi il perché. «Queste sono le cose

più preziose che possiedo», aveva detto la signora Segovia. Ella non avrebbe potuto separarsene tanto presto: sarebbe stato come cedere una parte della sua anima.

Finalmente, concordammo un secondo incontro a Madrid nell'estate del 1995. La signora Segovia mi ricevette con la sua abituale gentilezza, e tornai a casa portandomi le fotocopie di tutto il materiale che avevamo esaminato nel nostro primo incontro, un anno addietro. Sei mesi dopo, ero a Londra con il mio tecnico preferito, John Taylor, per incidere quello che mi sembrava il meglio.⁽¹⁾

Nei manoscritti forniti dalla signora Segovia, le *Canciones populares de distintos países* (...“para editar Casa Schott...”) si presentano come una collezione di ventidue pezzi. Considerando la data (1941) e la loro remota provenienza (Segovia abitava allora a Montevideo, e la sua carriera europea era sospesa a causa della seconda guerra mondiale), non è difficile comprendere perché la progettata pubblicazione non ebbe luogo. Data la natura caotica della vita di un concertista, è anche facile comprendere come la raccolta abbia potuto sparire nel gran mare delle carte di Segovia ed essere semplicemente dimenticata, fino a che la signora Segovia non l'ha scoperta dopo vari decenni.

L'armonizzazione di canti popolari è cosa complicata. È necessario evitare la banalità da un lato e l'artificio (cioè la complessità macchinosa) dall'altro. Molte di queste miniature sono davvero squisite, con una varietà armonica e un'attenzione alla scrittura delle parti che distinguono lo stile e il repertorio di Segovia da quello di suoi contemporanei minori. Tenendo in conto la natura strofica di questi canti, ne ripeto spesso delle sezioni, per intero o in parte. Questo era anche uno degli espedienti preferiti di Segovia (si veda ad esempio la sua versione registrata del *Fandanguillo* dalla *Suite castellana* di Federico Moreno-Torroba,

un pezzo basato sulla canzone popolare *Ahí tienes mi corazón*).

Di un interesse particolare tra gli studi qui pubblicati è l'*Estudio en mi mayor* datato 1921, una delle prime composizioni di Segovia. Si nota l'esuberanza giovanile, l'umorismo e il senso della *nuance* armonica che caratterizzava Segovia come esecutore. Lo stile sembra assai vicino a quello di Moreno-Torroba, il primo tra i compositori che risposero all'appello di Segovia, di scrivere musica per chitarra. Questo brano fu scoperto tra le carte di Segovia dalla sua futura moglie Emilia. Quando ella gli mostrò il brano, Segovia, che lo aveva dimenticato, le scrisse una dedica in capo alla pagina e aggiunse il luogo e la data. Segovia era vicino al terzo e ultimo matrimonio, e questa dedica riflette l'intensità dei suoi sentimenti per Doña Emilia.

Altrettanto chiara è l'associazione personale del *Preludio en si menor*, anch'esso dedicato a “Deli” (così Segovia chiamava sua moglie). Questo pezzo è presente in due copie separate ma virtualmente identiche. Quella precedente è intitolata *Preludio n. 14*, titolo che ci tormenta, spingendo a domandarci dove siano gli altri preludi. A un certo punto della sua vita, Segovia concepì – o almeno ordinò – i suoi vari pezzi in una sequenza progressiva? Se è così, quanti erano i brani della raccolta completa? La straordinaria sensibilità a ogni sfumatura cromatica che caratterizzò Segovia come interprete è certo in piena evidenza in questa composizione. Tale sensibilità è rivelata non solo in una serie di piccoli gesti aggraziati, ma come attributo di una bella espressione musicale complessiva. Diviso dallo Studio del 1921 da trentotto anni di gioie e di dolori, il *Preludio en si menor* è soffuso da una tenera melanconia, da un sentimento poetico che è proprio dell'età e della saggezza, e che è qui riflesso nell'indicazione espressiva *tierno y nostálgico*.

Granada, marzo 1997

Eliot Fisk

(1) Disco Music Master Records, 1710 Highway 35, Oakhurst, New Jersey, 07755-2910. Numero di catalogo 1612-676174-2.

PREFAZIONE

Questa edizione delle opere per chitarra di Andrés Segovia è basata sui manoscritti autografi inediti appartenenti alla consorte del maestro, Emilia Segovia (marchesa di Salobreña), che il 28 novembre 1996 ci ha consegnato personalmente una fotocopia (da lei autenticata) degli originali, con l'incarico di curarne la pubblicazione per la casa editrice Bèrben.

La collezione di manoscritti è formata da due raccolte compatte e da alcune opere sparse. Eccone la descrizione.

A) Una raccolta di pezzi intitolata da Segovia (con una nota apposta al piede della pagina del primo pezzo) *Preludios del N° 1 al XVI*; peraltro, una numerazione autografa precedente – ancora visibile – giungeva fino al n. XXIV. Doveva quindi trattarsi di una raccolta più ricca, dalla quale Segovia estrasse poi alcuni pezzi affidati per la pubblicazione ai suoi diversi editori. Anche dopo aver ridimensionato la raccolta e averla intitolata *Preludios del N° 1 al XVI*, dai rimanenti sedici pezzi il maestro attinse ulteriormente per accogliere altre richieste di pubblicare le sue opere: infatti, dei sedici preludi della collezione manoscritta, nove sono già stati pubblicati, con diversi titoli, da varie case editrici (uno, addirittura con il nome di un altro autore).

B) I manoscritti di alcune composizioni sparse, e cioè:

– Quattro preludi (*Preludio a Deli*, *Preludio en si menor*, *Preludio Madrileño* e *Preludio sobre un tema de Aparicio Méndez*).

– Tre studi (*Estudio en mi mayor*, *Estudio para Deli*, *Recordando a Deli*).

C) Una raccolta intitolata originariamente 22 *Canciones populares de distintos países* in cui il numero 22 – tuttora intelligibile – è stato modificato in 24, per accogliere l'aggiunta di altre due canzoni, una scandinava e una catalana. La canzone scandinava aggiunta è peraltro identica a quella che, nella raccolta, porta il n. 16. Quindi, le *Canciones* sono in realtà 23.

Le sette composizioni disponibili del gruppo A e le sette composizioni del gruppo B, sono state qui riunite in un volume (da noi intitolato *Preludios y Estudios*), nel quale – non potendo adoperare la numerazione dei preludi manoscritti (che presenterebbe dei vuoti) e non esistendo una datazione di tutti i pezzi (che permetterebbe di disporli in ordine cronologico) – la nuova numerazione dei brani è stata derivata dall'ordine alfabetico dei loro titoli, cioè dall'unico criterio oggettivo oggi disponibile. Nelle note in appendice, abbiamo comunque riportato le due numerazioni originali dei preludi.

Le composizioni del gruppo C (cioè le *Canciones*) costituiscono il secondo volume, e sono presentate nell'ordine stabilito dall'autore.

I manoscritti sono stati considerati, agli effetti di questa pubblicazione, quali documenti storici: i testi musicali, i titoli e le dediche sono stati quindi riprodotti con scrupolosa aderenza agli originali, anche per quanto si riferisce alle peculiarità della scrittura musicale dell'autore.

Le diteggiature e le legature chitarristiche sono originali, anche nella loro simbologia, e non ne sono state aggiunte altre. In appendice, sono riportate tutte le indicazioni – non facenti parte del testo musicale – che figurano nei manoscritti. I soli nostri interventi sono consistiti nelle cor-

rezioni di alcuni *lapsus calami*, tanto ovvi da non richiedere annotazioni esplicative. Ogni dettaglio del testo originale degno di nota è comunque riportato in appendice.

Non occorre insistere sull'importanza di questa pubblicazione agli effetti della conoscenza di un aspetto della personalità artistica di Segovia, che il maestro volle quasi celare dietro la sua trionfale attività di concertista: testimonia la signora Emilia che, nonostante la gloria che lo celebrava come il più importante chitarrista del secolo, egli lasciava trapelare il rimpianto di non essersi potuto dedicare – per mancanza di tempo – alla composizione.

Una postilla. Nel suo libro intitolato *An autobiography of the years 1893-1920*,⁽¹⁾ Segovia ricorda il pittore catalano Santiago Rusiñol, che conobbe in gioventù a Granada. L'affetto e l'ammirazione che ispirano le parole di Segovia nei riguardi del "pittore dei giardini" ci hanno spinto alla ricerca di due suoi dipinti le cui riproduzioni figurano nelle copertine dei due volumi di questa edizione.

Vercelli, luglio 1997

Angelo Gilardino

(1) Segovia / *An autobiography of the years / 1893-1920*. Macmillan Publishing Co. – New York 1976.

Ringraziamenti

Nel preparare quest'edizione, ci siamo avvalsi dell'aiuto di alcune persone che desideriamo ringraziare. Esse sono:

– La signora Emilia Segovia (marchesa di Salobreña), che, dopo averci incaricato della pubblicazione, ha costantemente seguito il nostro lavoro.

– Il maestro Eliot Fisk, con il quale ci siamo consultati regolarmente.

– Il dottor Eusebio Rioja (musicologo) e il maestro Eugenio Chicano (pittore, direttore della Fondazione Picasso) – entrambi di Málaga – che ci hanno gentilmente procurato i materiali per le riproduzioni dei dipinti di Santiago Rusiñol.

– Il signor Alberto López Poveda di Linares (biografo di Andrés Segovia), che ci ha procurato una riproduzione del ritratto di Segovia disegnato da Manuel Rivera.

– I colleghi Matanya Ophee, Graham Wade e Frédéric Zigante, che ci hanno aiutato nella ricerca delle opere già pubblicate di Andrés Segovia.

A.G.



Andrés Segovia

(1893-1987)

23 CANCIONES POPULARES *de distintos países*

1 - Inglesa

Andantino

CVII

The musical score for "Inglesa" is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "Andantino". The score is divided into four systems, each with a section label above it: CVII, CIII, CVII, and CII. The music features a variety of guitar-specific techniques, including fingerings (indicated by numbers 1-5), slurs, and dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The score includes a repeat sign at the end of the first system. The piece concludes with a final chord marked with a *p* dynamic.

CVII

13

p.

CVII

CII

p

CII

16

CVII

CVII

CII

19

CVII

p

22

rit.

24

2 - Escocesa

Moderato assai

1

p

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

3 - Irlandesa

Andante

CV CII

p

espresivo CII CV CVII

f

CVII

CV CII CII

Andante energico

The first system of the musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music begins with a whole rest, followed by a series of chords and melodic fragments. The first measure contains a whole rest. The second measure has a whole note chord (F4, A4, C5) with a forte (ff) dynamic marking below it. The third measure has a half note chord (F4, A4, C5) with a forte (ff) dynamic marking below it. The fourth measure has a half note chord (F4, A4, C5) with a forte (ff) dynamic marking below it. The fifth measure has a half note chord (F4, A4, C5) with a forte (ff) dynamic marking below it. The sixth measure has a half note chord (F4, A4, C5) with a forte (ff) dynamic marking below it. The seventh measure has a half note chord (F4, A4, C5) with a forte (ff) dynamic marking below it. The eighth measure has a half note chord (F4, A4, C5) with a forte (ff) dynamic marking below it. The ninth measure has a half note chord (F4, A4, C5) with a forte (ff) dynamic marking below it. The tenth measure has a half note chord (F4, A4, C5) with a forte (ff) dynamic marking below it. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Song of the Lark' is shown. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. The first measure is a quarter rest, followed by a quarter note G4. The second measure is a quarter note A4, followed by a quarter note B4. The third measure is a quarter note C5, followed by a quarter note D5. The fourth measure is a quarter note E5, followed by a quarter note F5. The fifth measure is a quarter note G5, followed by a quarter note A5. The sixth measure is a quarter note B5, followed by a quarter note C6. The seventh measure is a quarter note D6, followed by a quarter note E6. The eighth measure is a quarter note F6, followed by a quarter note G6. The ninth measure is a quarter note A6, followed by a quarter note B6. The tenth measure is a quarter note C7, followed by a quarter note D7. The eleventh measure is a quarter note E7, followed by a quarter note F7. The twelfth measure is a quarter note G7, followed by a quarter note A7. The thirteenth measure is a quarter note B7, followed by a quarter note C8. The fourteenth measure is a quarter note D8, followed by a quarter note E8. The fifteenth measure is a quarter note F8, followed by a quarter note G8. The sixteenth measure is a quarter note A8, followed by a quarter note B8. The seventeenth measure is a quarter note C9, followed by a quarter note D9. The eighteenth measure is a quarter note E9, followed by a quarter note F9. The nineteenth measure is a quarter note G9, followed by a quarter note A9. The twentieth measure is a quarter note B9, followed by a quarter note C10. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Little Shepherd' is shown. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music starts with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Above the staff, there are markings for fingerings (1, 4, 0, 3, 2, 1, 3, 2) and breath marks (CIII, CVI). The system concludes with a fermata over a whole note.

CIII

CIII

f pesante

p *p*

CIII CVI

ff

rit. *ff*

5 - Rusa

Moderato

⑥ en re

p *mf*

p *p* *mf*

f

6 - Tscheca

Tranquilo

The musical score for "Tscheca" is written for guitar in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The tempo is marked "Tranquilo". The score is divided into four systems, each with a measure number (1, 4, 7, 10) at the beginning.

System 1 (Measures 1-3): Measure 1 starts with a *p* (piano) dynamic and a fermata over a D4 note. Measure 2 contains a half note chord (F#4, A4, C#5). Measure 3 contains a half note chord (D5, F#4, A4) with a fermata. Above the staff, "CII" is written with a line extending from measure 1 to measure 3. Below the staff, fingerings are indicated: measure 1 has a 3 under the D4; measure 2 has a 2 under the F#4 and a 4 under the A4; measure 3 has a 0 under the D5, a 3 under the F#4, and a 2 under the A4.

System 2 (Measures 4-6): Measure 4 contains a half note chord (F#4, A4, C#5) with a fermata. Measure 5 contains a half note chord (D5, F#4, A4) with a fermata. Measure 6 contains a half note chord (D5, F#4, A4) with a fermata. Above the staff, "CII" is written with a line from measure 4 to measure 6, and "CIV" is written with a line from measure 6 to measure 8. Below the staff, fingerings are indicated: measure 4 has a 4 under the F#4, a 2 under the A4, and a 3 under the C#5; measure 5 has a 1 under the D5, a 3 under the F#4, and a 3 under the A4; measure 6 has a 1 under the D5, a 2 under the F#4, and a 1 under the A4. A *poco* marking is above measure 4, and a *cantando* marking is above measure 5.

System 3 (Measures 7-9): Measure 7 contains a half note chord (F#4, A4, C#5) with a fermata. Measure 8 contains a half note chord (D5, F#4, A4) with a fermata. Measure 9 contains a half note chord (D5, F#4, A4) with a fermata. Above the staff, "CIV" is written with a line from measure 7 to measure 9, and "CII" is written with a line from measure 9 to measure 11. Below the staff, fingerings are indicated: measure 7 has a 2 under the F#4, a 4 under the A4, and a 3 under the C#5; measure 8 has a 2 under the D5, a 4 under the F#4, and a 3 under the A4; measure 9 has a 1 under the D5, a 3 under the F#4, and a 1 under the A4. A *poco* marking is above measure 7, and a *cantando* marking is above measure 8.

System 4 (Measures 10-12): Measure 10 contains a half note chord (F#4, A4, C#5) with a fermata. Measure 11 contains a half note chord (D5, F#4, A4) with a fermata. Measure 12 contains a half note chord (D5, F#4, A4) with a fermata. Above the staff, "CIV" is written with a line from measure 10 to measure 12. Below the staff, fingerings are indicated: measure 10 has a 4 under the F#4, a 2 under the A4, and a 3 under the C#5; measure 11 has a 1 under the D5, a 3 under the F#4, and a 1 under the A4; measure 12 has a 1 under the D5, a 2 under the F#4, and a 1 under the A4. A *poco* marking is above measure 10, and a *cantando* marking is above measure 11.

f *espressivo*

13

2

4 3

CVII

4 1

2

2 4

2 4

②

CIV

②

4 4

②

4 4 4 4

CVII

CIV

CII

16

2

3

0 1 0 1

f

19

2

3

4 3

CVII

CIV

CV

CII

4

4

4

3

1

CII

②

4 2

CVII

CIV

CII

22

4

1 4

④

⑤

f

7 - Polaca

Non troppo Andante

⑥ en re

mf *ritmico*

arm. 7

CI CIII

CI

13 *arm. 7*

⑥ +

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

0 0 0 0 0

>

16

CIII

CI

③ ⑥

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

0 0 0 0 0

>

19

②

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

0 0 0 0 0

>

22

rit.

a tempo

CI

CIII

CI

f

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

0 0 0 0 0

>

8 - Polaca

Andante

The musical score for "Polaca" is written for guitar in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked "Andante". The score is divided into four systems, each containing a single line of music.

The first system begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature. It includes a measure with a circled "2" above the staff. The second measure is marked with a forte dynamic (*mf*) and a slur above it. The system concludes with a measure marked with a circled "2" above the staff.

The second system starts with a measure marked with a "4" above the staff. It includes a measure with a slur above it and a measure with a slur above it. The system concludes with a measure marked with a "4" above the staff.

The third system begins with a measure marked with a "7" above the staff. It includes a measure with a circled "2" above the staff and a measure with a circled "3" above the staff. The system concludes with a measure marked with a "4" above the staff.

The fourth system starts with a measure marked with a "10" above the staff. It includes a measure with a slur above it and a measure with a slur above it. The system concludes with a measure marked with a "4" above the staff.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*mf*, *p*). Fret numbers are indicated by numbers 1 through 5 below the staff. The piece is in common time and features a mix of eighth and quarter notes.

13

CIV

CIV

CII

⑥

p

16

CIV

CV

19

CIV

CVII

CIV

CII

p



⑥ en re

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on a grand staff. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef. The piece begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody is written in the upper staff, and the bass line is in the lower staff. The score includes a repeat sign with first and second endings. The first ending leads back to the beginning, and the second ending leads to a final cadence. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The tempo is marked 'p' (piano).

The second system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody with various note values and rests, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system. A fermata is placed over the final note of the melody.

10 - Finlandesa

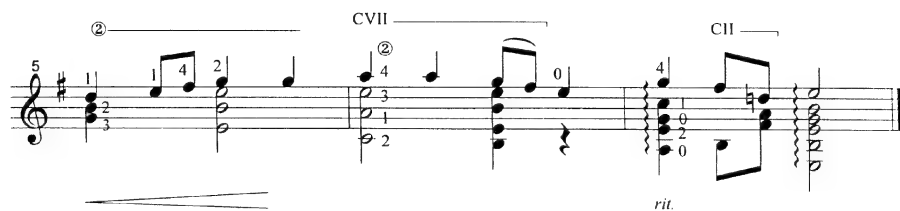
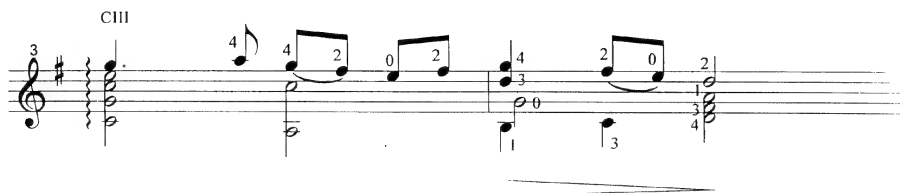
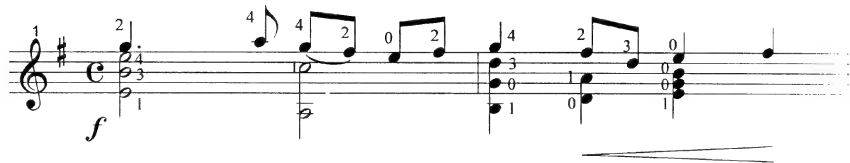
Andante

⑥ en re

1
2
4
2
1
2
CVIII
CV
p
espressivo
3
4
2
1
2
CV
CVI
4
2
3
1
5
3
4
4
1
4
1
4
3
1
0
CIII
CIII
CIII
CV
f
p

11 - Serbia

Allegretto vivo



12 - Serbia

Andante

⑥ en re

p

mf

f

CIII CIII CIII CVII CIII CV

17 *f* *cediendo* *pp*

arm8

Largo

②

1 2 4 4 4 4 4 1 4 4 3 2 1

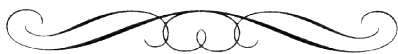
2 3 3 3 3 1 2 3 1

3 2 1

p

The musical score for 'CIV' and 'CII' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The 'CIV' section starts with a triplet of eighth notes (F#, C#, G#) followed by a series of eighth and sixteenth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 4. The 'CII' section follows, featuring a series of eighth and sixteenth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 4. The score is marked with 'CIV' and 'CII' above the staff.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. This is followed by a quarter rest, then a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The system ends with a double bar line.



14 - Croatia

Allegretto

⑥ en re

grazioso

CV

CII

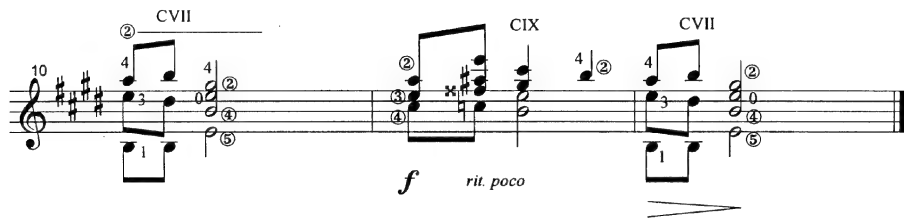
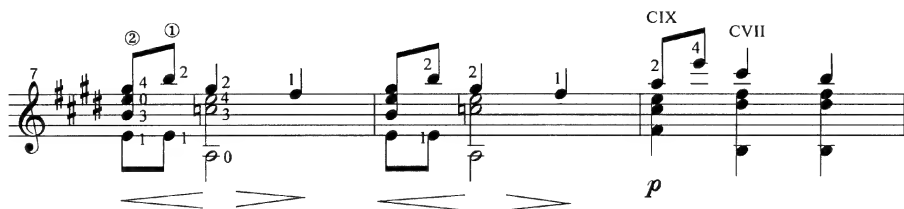
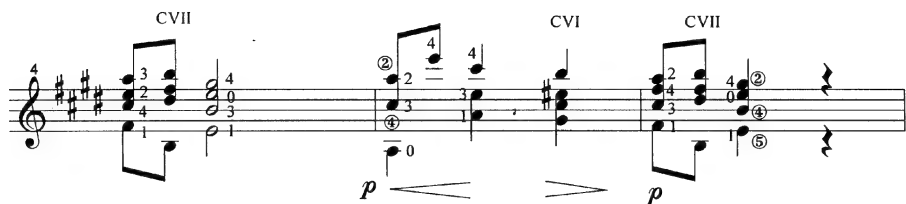
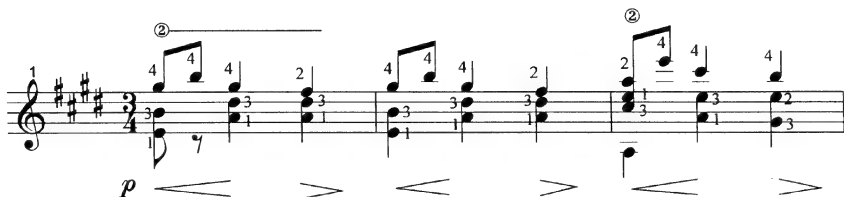
CII

CII

f

15 - Eslovania

Moderato



Moderato

⑤ en sol

The image displays a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns, specifically the section for the piano and celeste. The score is organized into four systems, each featuring a piano part on the left and a celeste part on the right. The piano part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The celeste part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (f, poco), articulation (accents, slurs), and performance markings (CV, CIII, CX, CVIII, CVI). Fingerings and breathings are indicated throughout the piece.

CVIII

CHII

CVII

13

4

3

4

1

4

4

4

1

4

4

3

0

2

5

f



espressivo

CII

CV

a tempo

16

4

3

2

4

2

4

2

2

2

2

2

0

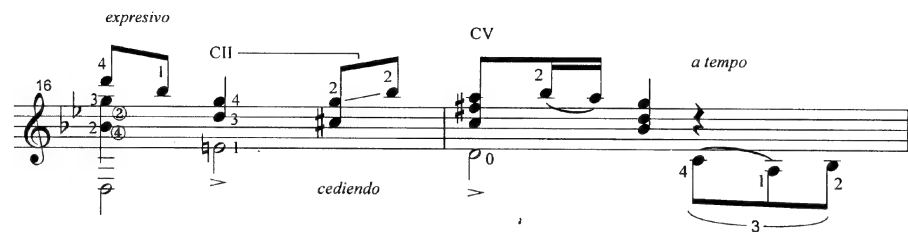
cediendo

4

1

2

3



CHII

p

18

3

3

3

1

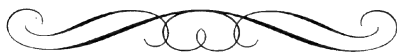
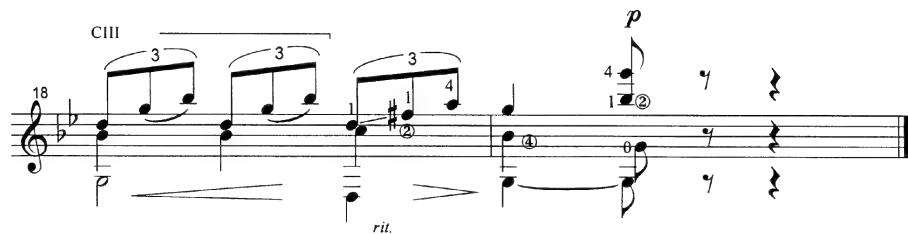
4

2

4

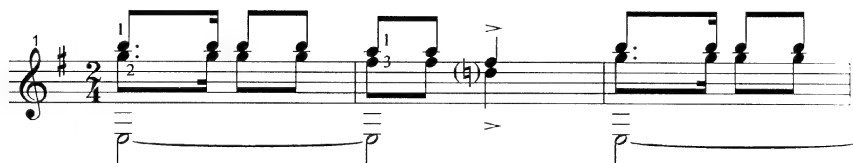
0

rit.

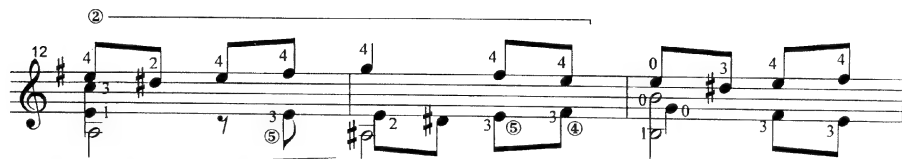
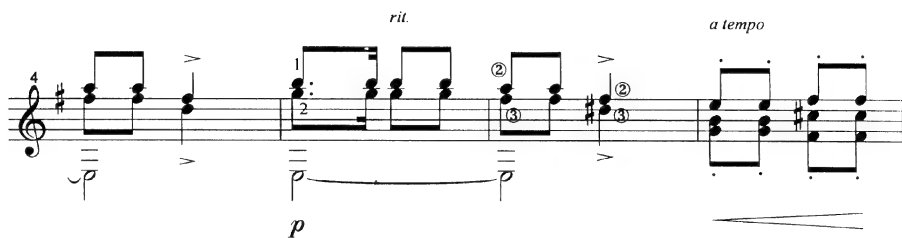


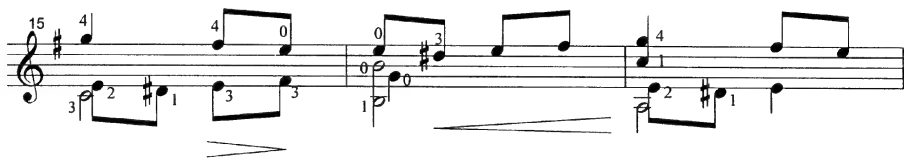
17 - Bretona

Allegretto

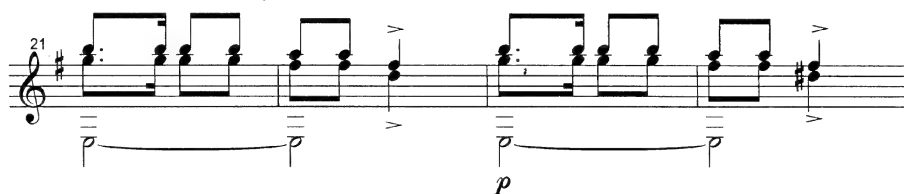
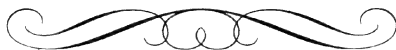
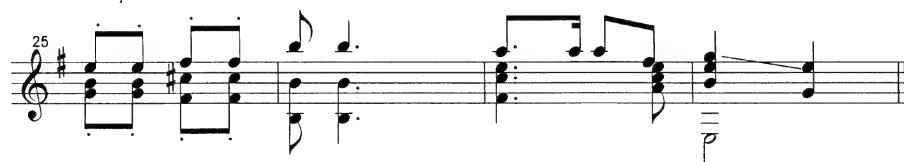


mp con grazia



*tenuto*

CVII

Allegretto*rit.**a tempo*

18 - Vasca

Andantino

5

mp

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score includes a 'CV' (Coda) section. The melody features a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half). The bass line consists of a single note, C3, held for the duration of the melody. The 'CV' section is marked with a 'C' and a 'V' and contains a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half). The score is written on a single system with a grand staff.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written on a single staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The lyrics 'The Rose Tree' are written below the melody. The second system continues the melody: C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half). The lyrics 'The Rose Tree' are written below the melody. The score is marked with 'CVII' and 'CV' at the end of the first and second systems, respectively.

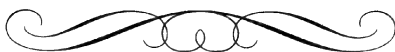
17

CVII CVIII ② 1/2 CII 1/2 CIII

21

CV CII

25



19 - Catalana

Allegretto

②

CVI

CV

p

CHII

CHII

rit.

a tempo

CIV

CV

CHII

10

The musical score is written for guitar and piano. The guitar part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano part is in bass clef. The score is divided into four systems. The first system includes a measure with a circled '2' above it. The second system includes measures labeled 'CHII' and 'CHII'. The third system includes a measure labeled 'CIV' and a measure labeled 'CV'. The fourth system includes measures labeled 'CV' and 'CHII'. The score includes various technical markings such as fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5), slurs, and dynamic markings (*p*, *rit.*, *a tempo*). The tempo is marked 'Allegretto'.

Quasi Allegretto

[illegible]

10

CII

CII

con grazia

13

CII

CV

15

CVII

CV

rit.

21 - Catalana

Lento

The musical score for "Catalana" is written for guitar in 3/4 time, marked "Lento". The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, each containing a single staff with guitar-specific notation including fingerings (0-4), breath marks (CV, CVI, CIV, CVII, CIII), and dynamic markings (p). The piece concludes with a fermata on the final note.

System 1: Measures 1-4. Includes a breath mark (CV) and a fingering of 4 for the final note.

System 2: Measures 5-8. Includes breath marks (CVII, CV, CIV, CV) and fingerings (3, 2, 4, 1, 0, 3, 4, 2, 3, 4, 5).

System 3: Measures 9-12. Includes breath marks (CV, CVI, CV) and fingerings (6, 3, 4, 0, 2, 3, 0, 4, 0, 2, 4, 1, 0, 2, 0).

System 4: Measures 13-16. Includes breath marks (CIII, CV) and fingerings (9, 0, 1, 2, 2, 3, 3, 0, 1). The piece ends with a fermata.

Dynamic Markings: *p* (piano) is indicated at the beginning of the fourth system.

22 - Francesa

Andante

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

arm. *p*

CVII

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first two measures of the melody and its accompaniment. The second system contains the next two measures. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment is written in bass clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as fingerings and a capo instruction 'CII'.

[illegible]

23 - Catalana

Andante

⑥ re

1

4

7

10

12

arm. 7

APPENDICE

Il manoscritto originale inizia con una pagina di intitolazione: 22 (corretto con 24) *Canciones populares / de distintos países / Inglesa / Escocesa / Irlandesa / Rusa / Rusa / Tscheca / Polaca / Polaca / Finlandesa / Finlandesa / Serbia / Serbia / Croata / Croata / Eslovenia / Sueca / Bretona / Vasca / Catalana / Catalana / Catalana / Francesa / Transcripción para / guitarra / de / logo della firma di Andrés Segovia / Montevideo / Mayo XLI / Para editar / Casa Schott.*

La collezione era dunque pronta per l'edizione nel 1941. Non conosciamo le cause della mancata pubblicazione presso Schott, editore con il quale d'altra parte Segovia seguì a collaborare anche dopo la seconda guerra mondiale. Si osservi comunque, nella raccolta, l'assenza di canzoni popolari tedesche e italiane.

N. 4 e n. 5

La numerazione originale è: 4 / *Rusas* / I e 5 / II.

N. 4

Battuta n. 16: l'originale non indica il cambio di tempo da 4/4 a 5/4 e il ritorno al tempo ordinario di 4 / 4 alla battuta successiva, dandoli evidentemente per intesi.

N. 7 e n. 8

La numerazione originale è: 7 / *Polacas* / I e 8 / II.

N. 9 e n. 10

La numerazione originale è: 9 / *Finlandesas* / I e 10 / II.

N. 11 e n. 12

La numerazione originale è: 11 / *Serbias* / I e 12 / II.

N. 13 e n. 14

La numerazione originale è: 13 / *Croatas* / I e 14 / II.

N. 16

Di questa stessa canzone, esiste un altro manoscritto, non datato ma certamente anteriore a quello della versione inclusa nella raccolta. Tale prima versione è intitolata *Canciones escandinavas* / I / *Strilevise*, ed è quasi identica a quella successiva. Evitiamo di pubblicare un confronto dei pochi particolari differenti perché è evidente che si tratta di una messa a punto che Segovia operò sul manoscritto di *Strilevise* quando decise di inserire la canzone nella raccolta.

N. 19, n. 20 e n. 21

La numerazione originale è: 19 / *Catalanas* / I, 20 / II e 21 / III.

N. 23

Il titolo originale, senza numero, è: *Canciones catalanas / Present al niño Jesús*. Questa melodia è nota in una versione chitarristica intitolata *El noi de la mare*, e con tale titolo Segovia stesso la eseguì e la incise in una versione leggermente diversa da quella del suo manoscritto e più simile a quella pubblicata dalla casa editrice Union Musical Española nel 1975, come opera di Miguel Llobet. La stessa melodia, intitolata *Canción Popular Gallega*, era stata armonizzata per chitarra (nella stessa tonalità adoperata da Segovia e da Llobet) da Manuel Ponce nel 1926.